

SMPH
原版引进
ORIGINAL EDITION
LICENSING

诺顿音乐断代史丛书

古典音乐

海顿、莫扎特与贝多芬的时代

菲利普·唐斯 著

孙国忠 沈旋 伍维曦 孙红杰译

杨燕迪 孙国忠 孙红杰校

CLASSICAL
THE ERA OF HAYDN, MOZART,
AND BEETHOVEN
MUSIC

SMPH

上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

“十二五”国家重点图书出版规划项目
上海音乐学院国家特色重点学科建设项目
上海音乐学院音乐研究所课题项目

诺顿音乐断代史丛书

古典音乐

海顿、莫扎特与贝多芬的时代

菲利普·唐斯 著

孙国忠 沈旋 伍维曦 孙红杰译

杨燕迪 孙国忠 孙红杰校

Philip G. Downs

CLASSICAL
THE ERA OF HAYDN, MOZART,
AND BEETHOVEN
MUSIC



W.W.诺顿出版有限公司
提供版权

上海音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

古典音乐——海顿、莫扎特与贝多芬的时代 / 菲利普·唐斯著; 孙国忠等译; 杨燕迪等校 - 上海: 上海音乐出版社, 2012.12

(诺顿音乐断代史丛书)

ISBN 978-7-5523-0093-2

I. 古… II. ①菲… ②孙… ③杨… III. 古典音乐 - 音乐史 - 西方国家 IV. J609.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 261933 号

Copyright © 1992 by W.W.Norton & Company

Chinese translation copyright

© 2012 by Shanghai Music Publishing House Co., Ltd.

All rights reserved

古典音乐——海顿、莫扎特与贝多芬的时代

菲利普·唐斯 著

孙国忠等 译

杨燕迪等 校

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 于 爽

封面设计: 陆震伟

印务总监: 李霄云

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路7号 邮编: 200020

上海文艺出版(集团)有限公司: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.cn

上海音乐出版社电子信箱: editor_book@smph.cn

上海文艺音像电子出版社邮箱: editor_cd@smph.cn

印刷: 上海书刊印刷有限公司

开本: 640×935 1/16 印张: 53.25 插页: 4 图、谱、文: 852 面

2012年12月第1版 2012年12月第1次印刷

印数: 1-2,000 册

ISBN 978-7-5523-0093-2/J·0070

定价: 128.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

“诺顿音乐断代史丛书”中译本总序

杨燕迪

在音乐史的学术研究中，断代史是一种业已成熟、且具有厚重积累的专门化著述类型。与一般“音乐通史”横贯音乐古今发展的漫长历程不同，音乐断代史着眼于某个相对自足而界限分明的历史分期，以更为精细的眼光和更为仔细的笔触考察与叙述该断代中音乐风格和音乐文化的发展轨迹及内在脉络。而有关西方音乐历史的断代，音乐学界早已达成基本共识——中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫、二十世纪，这六个断代已经成为西方音乐史研究的基本单位与依据，尽管上述断代的内在义理、年代界限甚至命名称谓仍在不断引发争辩。因此，由各个断代史的权威学者所撰写的通览式专著，就成为各断代史研究的标志性成果和标准性指南。从某种意义上说，这些断代史论著不仅是音乐史教学和研究的权威教材与参考书，也代表着音乐史研究在某一阶段的学术高度和学科水平。

美国纽约的诺顿出版公司 [W. W. Norton & Company] 系英语世界中最著名的权威教科书和参考书出版社之一，其推出的各学科（包括音乐学科）论著一直被公认为是高质量的具有“官方标准”地位的品牌图书。英语世界二十世纪以来诸多具有里程碑意义的音乐学名著都出自这家出版社——其中就包括我们中国读者已经相当熟悉的保罗·亨利·朗的《西方文明中的音乐》。¹ 二十世纪中叶前后，诺顿公司即联手当时美国几位最具代表性的音乐学家推出了一套

1. Paul Henry Lang, *Music In Western Civilization*, New York, 1941. 顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀中译本，贵阳：贵州人民出版社，2000年版；2009年重印。

至今仍在发生影响的音乐断代史论著。这其中包括古斯塔夫·里斯的《中世纪音乐》²和《文艺复兴音乐》³，曼弗雷德·布考夫策的《巴洛克时代的音乐》⁴，阿尔弗雷德·爱因斯坦的《浪漫时代的音乐》⁵以及威廉·奥斯汀的《二十世纪的音乐》⁶。这几本既是专著又是教材的断代史，由于作者的权威性和论述的全面性，在很长一段时间中对英语世界乃至世界范围内的音乐史教学和研究产生了不可否认的引领性作用。

时至二十世纪末及新世纪初，上述几部断代史论著自然已不能反映学术研究的进展和思想角度的变迁，况且原来的系列中缺少一本古典时期的专著——这一直是“诺顿老版音乐断代史”的一个缺憾。于是，诺顿公司从1970年代开始，约请当今美国各音乐断代史领域中富有声望的顶尖级学者，陆续推出了完整的新版“诺顿音乐断代史丛书”——该丛书的英文原名为 *The Norton Introduction to Music History*。由于写作和出版的严肃与认真，这套丛书的第一部自1978年面世以来，全部六本迟至2005年才终于出齐。按出版顺序先后，这六部论著的作者和书名分别是：理查德·霍平的《中世纪音乐》⁷，列昂·普兰廷加的《浪漫音乐：十九世纪欧洲的音乐风格史》⁸，罗伯特·摩根的《二十世纪音乐：现代欧美的音乐风格史》⁹，菲利普·唐斯的《古典音乐：海顿、莫扎特与贝多芬的时代》¹⁰，阿兰·阿特拉斯的《文艺复兴音乐：西欧的音乐，1400—1600》¹¹，约翰·沃尔特·希尔的《巴洛克音乐：西欧的音乐，1580—1750》¹²。这六部论著还配有各位作者专门负责选编的六部谱例荟萃选集 [Anthology]，以进一步

2. Gustav Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.

3. Gustav Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1954.

4. Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York, 1947.

5. Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, New York, 1947.

6. William Austin, *Music in the 20th Century*, New York, 1966.

7. Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, New York, 1978.

8. Leon Plantinga, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, 1984.

9. Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York, 1991.

10. Philip G. Downs, *Classical Music: the Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, 1992.

11. Allan W. Atlas, *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, New York, 1998.

12. John Walter Hill, *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*, New York, 2005.

加强读者对各个断代史中音乐本身的感知和理解。

这六部音乐断代史以周密详实的史实论述、深入地道的音乐剖析、视野广阔的文化诠释和条分缕析的清晰体例赢得了学界的普遍赞誉，在英语世界被广泛采用为音乐专业研究生（及本科生）层面的重要教学和研究参考书目，同时也是广大音乐爱好者深入了解音乐的必备读物。上海音乐出版社与国内音乐学界的相关学者通力合作，决定以认真负责的学术精神实施这一具有重要意义的音乐西学翻译出版工程，是为国内音乐学同仁和众多乐迷朋友的福音。推出这套重要的音乐断代史丛书中译本，必将从根本上改善和推进国内的西方音乐研究、教学与鉴赏，必将有助于国人更加深入地理解和认识西方音乐文化，进而必将对建设中国自己的音乐文化、发展中国自身的音乐事业发挥积极作用。

《诺顿音乐断代史丛书》中译本六卷的总量估计约三百五十万字。我们为此成立了专门的翻译工作委员会，由资深教授领衔把关，制定相关翻译准则，邀请相关青年学者参与翻译工作，并将这一工程纳入学科建设的相关项目计划。我们希望在保持译稿准确性和流畅性的同时，尽量保留和维护原著的学术规格和质量。为此，这套丛书中所有的脚注、参考书目和索引在中译本中都保留了原文，以便读者进一步查阅。音乐方面的专业译名基本以人民音乐出版社的《牛津简明音乐词典》（第四版）为准（但也酌情进行了调整）。由于参与此项翻译工程的人员较多，工作量较大，具体翻译的难点和问题也较多，译稿中存在误差一定在所难免，在此敬请各位读者提出批评指正。

2012年12月于上海音乐学院

古典音乐：时代·风格·经典

（代导读）

孙国忠

西方音乐史研究的学科归属是历史音乐学（historical musicology），按照音乐历史进程划分的六个时代（era 或 period）成为这一学科独具特色的学术场域。如果仔细考量这六个时代的名称——中世纪（Medieval 或 the Middle Ages）、文艺复兴（Renaissance）、巴洛克（Baroque）、古典（Classical）、浪漫（Romantic）和二十世纪（20th Century）——我们可以发现，除了“中世纪”和“二十世纪”呈现出比较明确的历史时期的信息，中间四个时代的名称本身都蕴含着基于历史但又超越通常时间概念的文化意涵。正是由于具备了这种文化蕴意，历史音乐学视野中的“断代史”才显示出其特有的艺术积淀和史学品格。尽管这些音乐时代名称的使用早已在学科领域内达成共识，但有关这些名称的语词本义及其延伸意义一直是不少学者关注的焦点。因此，当我们面对这六个“断代史”之一的“古典”并准备探讨与之相关的时代、风格和经典等问题时，同样有必要先对“古典”这一语词进行审思。

“古典”（Classical 或 Classic）一词的褒扬意味非常明显，其核心涵义是“最优秀的”、“一流的”、“典范的”。显然，“古典”的核心涵义中已经存储了“范本”与“经典”之意，所以它的原本所指就是以古希腊、古罗马为典型代表的古典文学艺术——古典作品、古典作家（及古典学者）。“古典”之意的进一步延伸则关联到美学价值观。在此，“古典”的概念成为一种被对比和供参照的标准和尺度：“优秀”、“经典”与“典雅”作为反映审美理想的抽象概念在更为广阔的场域中显现出跨时空的普遍意义。标准和尺度是“范本”与“经典”品质外化的存在，它所具有的权威性、楷模性成为一种持续价值的意义体现。换言之，

当“古典”的所指从具体的物化对象转化为抽象理念时，与其语词符号本义对应的艺术品格已经承载了更具深意的精神追求的永恒性和经典传承的自觉意识。

以“古典”命名的音乐断代史通常指十八世纪中叶至十九世纪初欧洲音乐的发展，但为这一音乐时代钉上“古典”标签并非十八世纪本身的选择，而是紧接其后的十九世纪及二十世纪所为。在十九世纪，J.S. 巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特和贝多芬的作品被视为“音乐经典”，其崇高地位类似于在西方文明史上备受尊敬的文化艺术经典，这些作品理所当然地成了西方音乐舞台上所谓的“核心曲目”（core repertoire）。随着时间的进展，十九世纪以来的音乐家与音乐学者们对以往音乐历史进程的理解愈来愈深入，对自己身边的当代音乐的艺术成就也有了更清晰的认识。因此，伴随着“核心曲目”的不断壮大和丰富，“核心曲目”逐渐扩展成为“古典曲目”（classical repertoire），“古典音乐”（classical music）也开始意指从古至今能在音乐舞台上占据位置的各个时代的音乐名作。这样的“古典音乐”实际上成了“艺术音乐”（art music）的代名词。这种广义的“古典音乐”并不是本文的讨论对象，此处将它提出只是说明“古典”用于音乐艺术存在着狭义与广义两种范畴的事实，这也更进一步表明“古典音乐”一词的多义性和复杂性。

将目光转回本文所关注的狭义层面上的“古典音乐”（Classical music）。作为西方音乐历史进程中的一个特定的时代，“古典”这一音乐史论话语中的语词依然存在着需要厘清的问题。从音乐历史演进的角度观察，“古典”已是一个得到认同的历史时期，但究竟应该如何划定“古典音乐”的具体年代，学界至今尚无统一的认识。除去常见的“教科书说法”，¹ 学界对“古典音乐”这一音乐断代史的年代划分主要有这样几种：（1）1740 年代至 1800 年代；（2）1740 年代至 1829 年；（3）整个十八世纪。前两种划分对“古典音乐”起始年代的认识是相同的，其依据是对 1740 这一特殊年份重要性的认识。1740 年见证了欧洲近代史上的两个重要事件：腓特烈大帝（Frederick the Great, 1712—1786）登基普

1. 非学术性的音乐史教科书通常把作为音乐断代史的“古典音乐”划为 1750 年至 1827 年：1750 年 J.S. 巴赫的去世既标志着巴洛克时代的结束，也表明古典时代的开始，而 1827 年贝多芬的去世则明确告知古典时代的终结及浪漫主义音乐的登场。

鲁士王国，玛利亚·特蕾莎（Maria Theresa, 1717—1780）成为奥匈帝国的女王。这两个历史事件不仅对欧洲历史的进程产生了深远的影响，而且对欧洲音乐的发展也有着极为重要的意义。由于这两位君王的开明专制，欧洲音乐文化开始呈现新的气象，音乐生活空前繁荣，创作热情不断高涨。第一种时期划分将1800年代视为古典时代结束的理由是：作为古典风格典型代表的海顿离世和贝多芬从第一创作时期向第二创作时期的成功转变表明，古典主义音乐在达到其尽善尽美的最高境界之时，一个音乐时代的完美终止即是音乐之“古典”理想的自然呈现，一种时代艺术的完美句号意味着它正期待与接踵而至的另一种时代艺术的比照。第二种时期划分将古典时代的终结扩展至1829年，这一年份不仅将贝多芬的全部创作划入“古典”，而且还包括比贝多芬只晚去世两年的舒伯特（1829）。与前一种“终结”相比，这一分期显然在更广阔的语境中理解古典主义音乐的意涵——贝多芬晚期创作中的新探索、新风格和舒伯特呈现古典底蕴与浪漫色彩的独特音乐话语展示出古典高峰期与浪漫主义早期音乐实践的艺术贯通。对古典时代的第三种分期之所以将整个十八世纪作为一个整体是基于对一种时代思潮之统和现象的考量——启蒙运动在弘扬人文精神的同时，促成了欧洲音乐与音乐生活的转型，从晚期巴洛克至“前古典”再到古典盛期的时代转换与风格演变成就了西方音乐历史上最为辉煌的篇章，这百年的音乐之整合无疑构建了精华荟萃的深厚的古典传统。²

虽然对西方音乐之古典时代的划分存在着不同的学术理解，但学界达成共识的史实基础也相当明确：在十八世纪音乐的发展过程中，伴随社会的变迁和受文化思潮的影响，社会音乐生活发生了根本的变化，音乐家社会身份的改变必然导致创作的新路向；更为重要的是，文化氛围与艺术趣味的变化促使十八世纪音乐品味的阶段性转向，并最终确定了带有鲜明时代特征的音乐风尚，渗透其中的是由诸多音乐杰作所传递的艺术韵致和风格创造。

音乐中的“古典”是一个让人产生敬意的语词。对大多数人来讲，由此产

2. 有关“古典音乐”分期问题及与之密切相关的时代、地域和社会状况的阐述，可参见 Neal Zaslaw, “Music and Society in the Classical Era”, *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*, edited by Neal Zaslaw (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1989), pp. 1-14。

生的最直接的联想是维也纳古典乐派的三杰。德国音乐学家埃格布雷希特（Hans Heinrich Eggebrecht）写过一本厚重而独特的西方音乐史论著作《西方音乐》，其中第七部分“古典”的第一节以一个自问开始：“音乐的古典——叫什么”，作者的回答简明扼要：“音乐的古典标志着以海顿、莫扎特、贝多芬为核心的音乐方式。”³尽管这一看似老套的回答中最为醒目的依然是三位大师的名字，但更有意味的应该是句末两个不容忽视的关键词：“核心”与“音乐方式”。

核心即中心，它的位置由于形成与外围（边缘）的比较、反衬才显得重要。埃格布雷希特所强调的“音乐的古典”围绕着海顿、莫扎特、贝多芬而构建，这一中心的最终形成取决于联系外围的整体发展态势。西方音乐的整个历程是在中心（centre）和外围（periphery）的不断变化中形成艺术的演进和风格的嬗变。因此，笔者赞同“古典音乐”研究领域的著名学者尼尔·扎斯拉夫（Neal Zaslaw）教授的观点：“对西方音乐的风格和社会考察确实共享相同的准则：感知中心与外围的存在”。⁴西方音乐史上的“中心”概念具有丰富的蕴涵，它可指一座教堂、一个宫廷，也可由一个城市、一个地区或一个国家来代表。然而，无论是作为“中心点”还是作为“中心区域”，音乐中心的典型现象和基本特征都是相同的，即：在一个特定的时期内，由于某种或多种因素（政治、经济、军事、宗教、艺术等）的促发、影响，一个空间范围内的音乐发展达到了相当的高度，其繁荣的局面足以构成展示自身特点的艺术品格，自然形成的音乐流派（school）以其深远的影响力引领音乐风尚，成为一个时代的聚焦点。一个时代的音乐中心通常具有强烈的吸引力和巨大的辐射力：外围的音乐家会奔向中心区域，向他们所仰慕的大师学习或感受这片“音乐热土”的气息、氛围；中心区域成长起来的音乐家则会流向外围地区（往往是受邀前往），通过音乐创作及音乐表演，既传播中心区域特色的音乐艺术，又融入当地的音乐传统并影响和推动这一传统的发展。值得指出的是，西方音乐史上中心与外围的关系并不是呆板的“音乐地理”，而是在交流、碰撞中形成的活力互动——音乐文化的中心与外围在文化大环境与

3. 汉斯·亨利希·埃格布雷希特：《西方音乐》（刘经树译），长沙，湖南文艺出版社，2005年，p. 417。

4. Neal Zaslaw, “Music and Society in the Classical Era”, *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*, p. 3.

音乐艺术本身发生变化的条件下会形成中心与外围的自然转换。另外，在某一个时间段内，同时有几个“中心点”的现象也是存在的。但是，一个音乐时代在其发展的顶峰期总会以一个最具代表性的中心来全方位地展示时代音乐的特征和风貌。⁵在十八世纪的“古典音乐”进程中，我们看到的正是这样一种中心与外围的转换和几个“中心点”之间的音乐文化互动：从代表早期意大利歌剧传统的中心威尼斯、那不勒斯到极力宣扬法兰西音乐高贵品质的巴黎，从以柏

5. 综观西方音乐的发展，“中心”的存在及其艺术作用和历史意义是显而易见的。在中世纪，整个欧洲的音乐中心显然是在法国，无论是宗教音乐还是世俗音乐，法国都以“领路人”的角色带动着这一时代的音乐发展。以巴黎圣母院乐派(Notre Dame school)为代表的教堂仪式音乐成为十二世纪和十三世纪所谓“古艺术”宗教音乐实践的主要内容，而普罗旺斯的游吟诗人的歌唱艺术则是同时代最成熟、最具影响力的世俗音乐形式。与文艺复兴大潮的动向有所不同，音乐上的“文艺复兴”的中心最初并不在意大利，而是在西欧偏北方向的勃艮第地区。值得注意的是，由于贵族制度的存在，当时的欧洲既有国家的形态，又有超越国家概念的地区现象，勃艮第就是这样一个由贵族通过政治联姻和外交手段获取的贯通多国的广阔区域，其领地包括法国东北部及中东部、荷兰、比利时、卢森堡等许多地方。勃艮第地区产生了一大批优秀的音乐家，形成了在西方音乐史上影响深远的勃艮第乐派(鉴于Burgundian school发展中的流变，音乐史家也用Netherlands schools或Franco-Flemish school这样的术语来描述音乐史上这一优秀的作曲家群体)。勃艮第乐派并不是突然出现的，实际上它连接的正是十四世纪法国新艺术(Ars Nova)的优秀传统。勃艮第乐派的作曲家群体将马肖开创的弥撒套曲、富于表现力的经文歌和优美精致的尚松写作推向了新的高度。从“文艺复兴”中期开始，勃艮第乐派的许多作曲家(如若斯坎、罗勒、拉索等)南下意大利寻求艺术上更大的发展，并促使意大利在吸收勃艮第乐派传统精华的同时，抓住时机大力发展本土音乐文化。所以，直到“文艺复兴”后期意大利才真正成为欧洲音乐的中心，帕莱斯特里那、韦尔特、蒙泰威尔第等人正是在这样的艺术情境中开始引领音乐潮流。承继着晚期文艺复兴音乐发展的强劲势头，进入巴洛克时代的意大利依然牢牢地占据着欧洲音乐中心的地位，歌剧的诞生与传播、大型声乐曲(清唱剧与康塔塔)的发展、诸多器乐体裁的流行导致意大利音乐的影响遍及欧洲各个角落。到了巴洛克晚期，以J.S. 巴赫为代表的德国音乐以其底蕴厚重的“宏大叙事”开始挑战意大利音乐的“霸主”地位，而相继在欧洲各主要“音乐城市”(宫廷)兴起的“前古典音乐”则以“多中心”的格局弱化了意大利的“优势”。进入到本文论域的古典时代，以维也纳为中心的德奥音乐文化圈无疑成为此后西方音乐整体发展的“精神支柱”——从维也纳古典乐派到舒伯特、勃拉姆斯，从瓦格纳、布鲁克纳到马勒、沃尔夫、理查·施特劳斯，德奥音乐的影响从“浪漫”一直持续到“现代”。当然，我们已经注意到十九世纪下半叶各民族乐派形成的活跃的外围势力和法兰西民族主义对德奥音乐的抵抗。从二十世纪开始，西方音乐已逐渐显露新型的“多中心”发展态势，尤其是维也纳和巴黎成为“世纪末”之后两个最具影响力的现代音乐重镇，在那里诞生的表现主义和新古典主义掀起了“音乐革命”的浪潮。从二十世纪下半叶至今，随着“音乐美国”的崛起，西方音乐的进程以欧洲与美国的“互相遥望”构建起一种新格局，而“欧美中心”的音乐文明也正面临着当代“世界音乐”潮流愈来愈强烈的冲击。

林为中心的更具国际化视野的北德乐派到以交响曲的创作与表演而享誉全欧的曼海姆乐派,从艾斯特哈兹宫廷传出的卓越的“私人音乐”到在伦敦奏响的都市化“公众音乐”,这种城市、乐派、宫廷互动中的中心转换在反映当时欧洲音乐繁荣景象的同时,也为1780年代之后维也纳古典乐派所代表的全盛期古典主义音乐的完美体现奠定了坚实的基础。

音乐方式即广义的音乐形式,它包括与音乐创作和表演相关的各种形态,如:体裁、形式(在狭义上特指曲式或音乐结构)、音乐语言、演奏(唱)技法、乐队建制等等。与其他任何艺术的历史一样,音乐史就是音乐形式具体演变的历史,而音乐形式的演变与一个时代的审美取向和艺术趣味密切相关。受启蒙主义思潮的影响,十八世纪的美学思想深深根植于“自然”(nature)和“理性”(reason)观念,探索艺术与自然的关系和寻求理性意识的和谐性、秩序感成为这个时代美学思考和艺术审视的主要内容。对十八世纪的哲学家和思想者来讲,崇尚自然不仅是一种哲理探究,也是一种生活态度,自然的环境、自然的生活、自然的艺术成为富于时代精神的人生理想。自然意味着本真、天然,强调自然的艺术观必然推崇纯朴、明畅、简洁的艺术表达。同样,匀称的比例、平衡的结构、清晰的对比无疑是理性精神的艺术化体现。从总体上看,十八世纪音乐形式的演变在诸多方面体现了崇尚自然、追求理性的艺术思想——正歌剧的改革和喜歌剧的诞生及其迅速发展、纯器乐体裁的流行、主调织体的统领、通奏低音的隐退、功能和声体系的构建和奏鸣思维的确立,所有这一切无不反映出充满时代精神的观念和趣味。但是,对十八世纪中后期的作曲家(尤其是优秀的作曲家)而言,自然的表达、秩序感的呈现并不是束缚创造的桎梏,而是允许增添个性色彩的主流性趣味导向。因此,我们注意到,由回归自然与注重理性的艺术思想培养成长的“古典音乐”一方面形成了清新、舒朗、对称、典雅的基本风格倾向,另一方面则展示出富于个性的非对称、不规则的艺术探索。从某种意义上讲,这种现象是在更深的层面上体现了十八世纪崇尚自然与理性的美学观和具有启蒙思想的人性张扬。

如果我们将海顿、莫扎特、贝多芬的艺术贡献只是作为“古典音乐”发展的一个部分,那么古典时代就是一个由早期、中期和盛期三个阶段构成的历史进程。为了更清楚地阐明“古典”从巴洛克音乐中的分离与转变,音乐史家们提出了“前

古典”(pre-Classical)的概念,泛指维也纳古典主义(Viennese Classicism)形成之前并导向古典风格成熟的音乐实践,具体时间从1720年代至1780年左右。与“前古典”概念直接相关的是三种具有时代特征和地域色彩的音乐风格——洛可可、华丽风格和情感风格。洛可可和华丽风格原本属于艺术、文学领域的范畴,情感风格则与音乐艺术本身的表现联系更为紧密。这三种风格的涵义、来源及其在音乐史上的影响各不相同,如何看待前古典时期的时代氛围以及这三种风格的基本状况与历史意义,笔者有过自己的思考和明确的表述:

前古典时期的音乐风格现象是历史音乐学领域内一个比较复杂的学术问题,这种复杂性与问题对象所沉浸的时代氛围及整体的艺术走向密切相关。从1720年代至1780年的欧洲音乐文化语境来看,求变化与探新路是一种历史趋向——如何摆脱巴洛克音乐的束缚和创作适应时代审美趣味的音乐作品成为作曲家们面临的境况。从总体上观察,“洛可可”、“华丽风格”和“情感风格”从各个方面及不同程度上体现了时代的文化风貌与艺术品味。能够将这三种音乐风格联系在一起的是代表这一特殊时期艺术潮流的基本特征——以崇尚自然美的理念与更具“市民意识”的姿态表达艺术的亲切感和生活气息。在十八世纪的欧洲社会,当贵族阶层依然活跃于各种政治文化生活的同时,以中产阶级为代表的市民阶层逐渐形成一种重要的力量。在中产阶级具备了一定的经济实力之后,他们就有了参与文化构建的强烈意识。对他们来讲,文学、艺术再也不应该只有王公贵族所独享,必须面对大众。中产阶级不仅感兴趣于各种类型的艺术鉴赏,而且乐于尝试各种艺术实践活动,包括音乐的演奏、演唱。由于生活背景与价值取向的关系,中产阶级对待艺术的态度自然有别于贵族化的艺术传统,“趣味化”和“易懂性”是中产阶级听众(观众)艺术活动中最重要的期待。对作曲家而言,就是如何以新的作曲思路和音乐语言去满足这种“可听性”的期待。因此,我们就看到了前古典时期的音乐最为典型的形态特征:优雅明畅的旋律线条、以“平衡”为特色的方整性旋律结构、清晰可辨的收束与终止、丰富多彩的装饰音技艺、简洁舒朗的和声语言、灵活处理的不协和音、主调思维为基础的织体样式。这些音乐形态特征可以视作以上

三种音乐风格所共享的基本“语法准则”。这一现象实际上反映了主导当代作曲实践的创作意识：以开放的姿态和自由的选择重构当代音乐风尚。“自由”(free)与“时尚”(modern)成为前古典音乐语境中的两个“关键词”，它们的存在与意义在于以新的艺术路向和审美追求表达了一种超越传统的创作选择。⁶

洛可可(Rococo)作为巴洛克艺术最后阶段的一种风格形态，主要是指十七世纪末开始在法国流行的一种精致、细巧、柔和的艺术表达，无论是绘画、建筑还是庭园设计、家居装饰，这种刻意追求曲线美感和玲珑秀气的艺术风格显现出强烈的感官意欲，渗透其中的是享受人生、欢娱生活的贵族气息。音乐中的洛可可风格并不像视觉艺术领域那么明确，鉴于它特有的法国文化底蕴，通常将它与十七世纪末至十八世纪前三十年的法国音乐创作相联系，以库普兰(François Couperin, 1668—1733)为代表的法国特色的小型化键盘音乐、琉特琴作品、室内乐(特别是有琉特琴加入的重奏曲)与“芭蕾歌剧”(opéra-ballet)堪称洛可可音乐的“精品”。将洛可可风格引入“前古典”音乐的论域，主要是因为这一路向的艺术表达中蕴含的轻盈、优雅的韵致已有明显脱离晚期巴洛克主流厚重的“宏大叙事”的倾向，而这种精巧、柔美的音乐呈现在一定程度上切合了时代的音乐趣味。但是，洛可可风格的音乐特有的强烈装饰感传递出浓郁的贵族气息，这种在精致的描绘中产生的情趣及愉悦无疑更适合小众化的娱乐。因此，在前古典时期的音乐大环境中，洛可可风格的音乐与强调“大众化”的时代主流显然存在着某种错位，这也使得洛可可不可能成为这一音乐时期中的风格主导，而只是一个“阶段性”及“地域化”的音乐现象。

能够涵盖前古典时期并形成全欧性艺术影响的是华丽风格。Galant是一个法文词，其基本涵义是“风雅”和“愉悦”，⁷而基于其语词底蕴形成的延伸意义

6. 孙国忠：“前古典时期的音乐风格问题”，《音乐艺术》，2006年第2期，pp. 73-74。

7. 笔者认为“华丽风格”并不是galant style的准确翻译，至少可以讲此译不那么完美。从这一语词本义的“风雅”、“愉悦”出发，将galant style译作“风雅风格”、“雅致风格”、“优雅风格”或“愉悦风格”都要比“华丽风格”更为贴切，因为“风流倜傥的愉悦”才是这一语词的基本涵义，而“华丽”只是它的一种体现。

则被用于言说一种现代的、现时的、时尚的、当代的风格，与之相对的自然就是老派的、过时的、陈旧的风格。⁸正是这种面向现时、融入当代的艺术旨趣完全对准了时代脉动，现代性突出、愉悦性明确的华丽风格才能够引领前古典时期音乐发展的潮流，其代表中产阶级审美取向的大众化艺术诉求真正体现了音乐风尚转型期的时代特征。为了达到大众化的目的，华丽风格的音乐写作利用多种技法来达到简洁明畅的艺术效果。在上一个时代中具有重要意义的复调织体已经失去了昔日的光耀，多声部构建中旋律声部占据了主导地位。为了衬托舒缓的和声节奏，“阿尔贝蒂低音”（*Alberti bass*）式的伴奏音型呈现出别具一格的色彩，其生动活泼、清朗雅洁的意趣使人耳目一新。华丽风格的音乐作品给人印象最为深刻的是承担音乐主要表现蕴意的旋律构建：二小节或四小节的组合形成一种乐句的规律，并且在乐句的前后关联中常常以休止符隔开，形成清晰的“气口”。这种作曲实践解构了巴洛克音乐的繁复情状和深阔意态，其简洁明畅的艺术品格清楚地体现了“趣味化”与“易懂性”的创作追求：“它的基本目标就是能够引起最广大听众的兴趣，为此，无论是针对听者还是针对演奏者，音乐都应当简洁自然。这种简洁品格的形成并不只是由于正在兴起的业余音乐家圈子需求适合他们演奏能力的音乐。更应当将弱化音乐中的技巧要求视作一种艺术追求，这是在有意探寻人人能动心的艺术感染力。”⁹与洛可可的贵族化品格相对，华丽风格的音乐创作迎合了中产阶级的公众意识及其开放性的艺术姿态，这种遍及全欧的风格选择以更广阔的文化延伸和更丰富的艺术展示为一个特定时期的音乐路向和风貌做了比较明确的时代标记。¹⁰

当华丽风格席卷全欧之时，以腓特烈大帝在波茨坦（柏林）的宫廷为中心的北德地区音乐圈内兴起了所谓的“情感风格”（*Empfindsamer Stil*）。与该形容词相应的名词为 *Empfindsamkeit*，其原本的语词意义是对事物、现象（尤其是艺术蕴涵）情感因素的特殊敏感和深刻领悟，另外，人们也把它理解成多愁善感

8. 参见 Philip G. Downs, *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York and London: Norton, 1992), p. 34。

9. 同上, p. 36。

10. 关于十八世纪音乐中华丽风格的深入研究，可参见 Daniel Heartz, *Music in European Capitals: the Galant Style, 1720—1780* (New York and London: Norton, 2003)。

的体现。这种特别注重情感意味的音乐创作不仅要求演奏者在演绎中恰如其分地传达作曲家赋予作品的“情感信息”，而且期待音乐的鉴赏者同样以超过平常聆听经验的大幅度情感反应来融入音乐的展示过程。通常认为情感风格是华丽风格的一个区域性变体，因为在体现具有时代特征的艺术理想和展示音乐的“大模样”上，情感风格与华丽风格艺术表达的基本思路是相似的。但是，在吉里·本达(Jiri Georg Benda, 1722—1795)、W.F. 巴赫(1710—1784)和 C.P.E. 巴赫(1714—1788)这三位情感风格代表人物的作品中，我们依然可以清晰地看到这一创作路向的特色：自由运用的倚音或“叹息”音型、丰富多变的力度表达、频繁出现的半音进行、言语般的旋律形态和狂想式的音乐气质。如果将华丽风格与情感风格进行深入比较就可以看出它们的异同：

华丽风格期望一种优雅的品质，它可以与十八世纪的优雅时尚相匹配。它依然是一种以外表取胜的艺术，它的优雅完美反射出光彩，阻挡了深层的渗透。由于音乐的特质依然是情感，华丽风格不可能避开感情的内涵，但这种内涵的范围对那些可在公开场合展示和显现时尚的感情来说是有限的。从宁静的忧郁到机智风趣和亮丽炫耀，这一范围内的表现是颇具效果的，但华丽风格的创作必定要回避悲剧、粗野、震惊和荒谬这些意涵。情感风格的追求者拥有——有时也将他们自己限制于——华丽风格全部的优雅精妙，但是他们的意图是音乐手段的扩展，这势必就会探寻音乐表现力的发展。在情感风格的起伏多变的艺术中，可见文学浪漫主义这些征兆的音乐对应形态，比如麦克弗森(James Macpherson, 1736—1796)的《奥西恩》(*Ossian*)和珀西(Thomas Percy, 1729—1811)的《英诗辑古》(*Reliques*)。情感风格确实是一种带有地域色彩的艺术，但它的反响回荡于整个世纪，1770 年左右，它以狂飙运动的面貌重现于维也纳作曲家的身上，在这个世纪的末年，它再次受到瞩目，以潇洒自如的情感表达为特征的审美追求成为所有前进中新锐艺术家旗帜上的标语。¹¹

鉴于此，情感风格不可能（或者说也不企望）得到华丽风格所拥有的广大

11. Philip G. Downs, *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 65.

听众群，它所期待的只是激情投入的作曲家、技艺高超的演奏家和素养深厚的鉴赏家三者之间的艺术互动，这种富于精英思想的音乐创作显然与更具公众意识的交响曲、歌剧以及教堂音乐等大型音乐体裁有一定的距离，而较适合奏鸣曲等室内乐体裁的艺术表达。但是，情感风格的“小众化”与洛可可的“贵族化”有着本质的区别：

“情感风格”从“华丽风格”演变而来，因此它所体现的音乐特色与这一特殊时期音乐的总体走向是一致的。尽管“情感风格”的音乐展示有着“精英化”的倾向，然而这种主观色彩强烈、艺术手法精致、适合“小范围”表演与鉴赏的音乐表现与“洛可可”音乐小众化的“贵族韵致”有着本质的区别。如果说“洛可可”音乐精致而狭小的艺术天地还留存巴洛克的贵族艺术传统，“情感风格”作曲家的创作则表达了展现智识底蕴的新的时代情怀。毫无疑问，“情感风格”的“艺术激情”在推动前古典音乐发展的同时，也为这一时期的音乐风貌增添了一种亮丽而厚实的色彩——“自然”、“愉悦”的“时代风格”中融入了某种具有情感张力和表现深意的品质。¹²

在“古典音乐”这个宽阔的断代史语境中探讨了前古典时期的三种音乐风格之后，1780年代（也有认为是1770年代）形成的古典主义盛期的音乐创作及其风格发展自然是音乐之“古典”论题的主要内容。自从当代杰出的音乐学家、钢琴家查尔斯·罗森（1927—）于1971年出版了他那部影响深远的专著《古典风格：海顿、莫扎特、贝多芬》¹³之后，“古典风格”就成为一个热门话题而引起许多学者的深入思考和探究。尽管对罗森个性色彩极浓的非传统的分析一批评路数和他关于“古典风格”的形成、界定与阐释存在着不同意见，¹⁴罗森的

12. 孙国忠：“前古典时期的音乐风格问题”，《音乐艺术》，2006年第2期，pp. 74-75。

13. Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York and London: Norton, 1971; expanded edition, 1997)。

14. 对罗森的“古典风格”观念及其诠释（尤其是关于海顿创作风格的发展问题）最具挑战性的论辩，可阅读 James Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991)。